

Hypermodelle.

Fotografie und Modell als Formen der

Darstellung von Architektur und

gebautem Raum

SIMONE FÖRSTER

La maquette a été pendant fort longtemps le moyen de représenter l'objet architectural. Avec l'invention de la photographie en 1839, et l'utilisation massive de clichés photographiques pour les architectures, la photographie joue un rôle primordial dans la représentation de ces dernières. Depuis les années 1990, la photographie a trouvé dans les maquettes et les espaces architecturaux un champ de création artistique. A partir de là, s'élaborent de nouvelles conceptions du volume construit. L'image photographique ne traduit plus une découverte de l'espace construit, pas plus qu'elle ne prétend projeter une idée de volume, mais elle se veut Idée et Représentation en tant que tel.

Von jeher sind Modell und Miniatur Mittel der Darstellung von Architektur gewesen. Seit ihrer Entdeckung im 19. Jahrhundert dient das Motiv Architektur der Fotografie zur Erprobung spezifischer Abbildungsformen und Funktionszusammenhänge. Die Umdeutung der medialen Darstellung des architektonischen Raumes durch die vielschichtige Allianz von Fotografie und Modell in der zeitgenössischen künstlerischen Produktion seit den 1990er Jahren soll im Folgenden betrachtet werden. Hatten architektonische Miniaturdarstellungen bis ins Mittelalter vor allem symbolische Bedeutung, so sind Architekturmodelle seit der Renaissance in den Planungsprozess der Architektur integriert.¹

1. Andres Lepik: Das Architekturmodell der frühen Renaissance. Die Erfindung eines Mediums, in: Bernd Evers (Hg.): Architekturmodelle der Renaissance, München 1995, 10-20.

Erstmals konkretisieren sich im Architekturmodell vor der Realisierung des Baus ästhetische und technische Architekturvorstellungen dreidimensional. Das Architekturmodell ist ein Stellvertreter, an dem die »Funktion, Struktur und Wirkung des Originals«² vorab zu überprüft werden kann. Erst im 18. Jahrhundert erhält das Architekturmodell zudem noch eine grundsätzlich andere Bedeutung. Es steigt auf von der dienenden Funktion im Rahmen des Realisierungsprozesses der Architektur zu einem künstlerischen Objekt, das Architektur repräsentiert.

Im November 1786 bei seiner Ankunft in Rom notiert Johann Wolfgang von Goethe:

»Nun bin ich hier und ruhig und, wie es scheint, auf mein ganzes Leben beruhigt. Denn es geht, man darf wohl sagen, ein neues Leben an, wenn man das Ganze mit Augen sieht, das man teilweise in- und auswendig kennt. Alle Träume meiner Jugend seh' ich nun lebendig; die ersten Kupferbilder, deren ich mich erinnere (mein Vater hatte die Prospekte von Rom in einem Vorsaale aufgehängt), seh' ich nun in Wahrheit, und alles, was ich in Gemälden und Zeichnungen, Kupfern und Holzschnitten, in Gips und Kork schon lange gekannt, steht nun beisammen vor mir; wohin ich gehe, finde ich eine Bekanntschaft in einer neuen Welt; [...]«³

Diese erste Begegnung mit den Altertümern in Rom hatte für Goethe weniger Überraschungen parat, als vielmehr das beruhigende Wiedererkennen des in der Studierstube Angeeigneten in der Realität. Die Formen und Stile der römischen Bauten und Kunstwerke waren dem Gelehrten über Reproduktionen wie Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte gut bekannt. Den Eindruck der Vertrautheit mit den Monumenten, vermittelt durch die Kenntnis der Proportionen, der Maßverhältnisse, der Haptik des Materials und der räumlichen Situationen hatte er sich durch das Studium plastischer Modelle aus Kork erworben.⁴ Die aufwändig mit Gips und Stuck bis ins Detail verfeinerten Korkmodelle dienten als dekorative Tafelaufsätze, zur Anregung gelehrter Konversationen und der Architektenausbildung. Sie waren

2. Ebd. 10.

3. Christoph Mechel (Hg.): Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, Frankfurt/Main 1989, 168.

4. Die Architekturmodelle der antiken Bauten von Meistern wie Augusto Rosa, Giovanni Altieri, Antonio Chichi und Carl May waren in den Adelshäusern wie zum Beispiel in Kassel oder Darmstadt, aber auch an der Akademie der Künste in St. Petersburg zu besichtigen. Vgl. u.a. Carl May (1747-1822). Korkmodelle im Architekturmuseum in Basel, Ausst.Kat. Architekturmuseum in Basel 1988; Valentin Kockel: Phelloplastica. Modelli in sughero dell'architettura antica ne XVIII secolo nella collezione die Gustavo III Svezia, Stockholm 1998; Peter Gercke, Nina Zimmermann-Elseify: Antike Bauten. Korkmodelle von Antonio Chichi 1777-1782, Ausst.Kat. Staatliche Museen Kassel 2001.

maßstabsgetreue Architekturepräsentanten, welche die Vorstellungen von der Antike und der arkadischen Welt beflügelten. Allerdings war die unmittelbare Erfahrung des Originals vor Ort durch die vorherige Aneignung plastischer und bildhafte Darstellungen gefiltert. Man kannte zuerst die Reproduktion, dann erst erlebte man das Original. In dieser Funktion wurden die malerischen, zeichnerischen und eben auch plastischen Darstellungen etwa fünfzig Jahre später durch die Fotografie abgelöst.



Carlo Naya, *Venedig, Riva degli Schiavoni*, ca. 1860-1880, ex: Europa in Bildern des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum, Jahreskalender 2002.

Es ist eine der immanenten Eigenschaften der Fotografie, realen Raum in eine Bildfläche zu übertragen. Gerade bei der Fotografie von Architektur und gebautem Raum ist diese Übersetzungsleistung von dreidimensionalem Gefüge in ein zweidimensionales Objekt zugespitzt. Seit seiner Entdeckung war das Medium Fotografie mit dem Motiv Architektur aufs engste verbunden.⁵ Schon bei der Bekanntmachung des

5. Vgl. u.a. Rolf Sachsse: Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Braunschweig u.a. 1997; Ute Eskildsen, Simone Förster (Hg.): Wenn Berlin Biarritz wäre... Architektur in Bildern der Fotografischen Sammlung,

neuen Verfahrens 1839 durch Louis-Jacques-Mandé Daguerre beeindruckten die belichteten Metallplatten durch ihre gestochene Schärfe und ihren Detailreichtum in der Wiedergabe. Mit diesen Eigenschaften kam die Fotografie im ganz unter den Vorzeichen der Industrialisierung und der systematisierenden Forschung stehenden 19. Jahrhundert gerade recht, um die Welt durch Sammeln, Dokumentieren, Inventarisieren, Katalogisieren und Kategorisieren zu erschließen. Die Fotografie wurde zu einem der wichtigsten Hilfsmittel zum Beispiel der Archäologie und der jungen wissenschaftlichen Disziplin der Denkmalpflege.

Zusätzlich machte eine andere Eigenschaft die Fotografie von Architektur Ende im 19. Jahrhundert populär: ohne wesentlichen Verlust an Detailgenauigkeit brachten Fotografien Unüberschaubares auf ein handliches Format, sie machten Entferntes sichtbar und damit erreichbar. In der Realität Großes, Unverrückbares, nur mit einem Rundgang und vielseitigen Blick Erfassbares wurde in der Fotografie mit einem Blick erkennbar, begreifbar und zu handhaben. Im Gepäck der Reisenden kamen die fotografischen Architektur- und Stadtansichten ferner Länder über die Alpen oder gar über die Kontinente und Weltmeere in die Heimat. Mit den fotografischen Bildern im Kopf oder auch in der Hand bereiste man die weite Welt zuhause im Geiste, aber auch in der Wirklichkeit. Die Aufnahmen waren Vorlagen zugleich für authentische Erfahrungen und für idealisierte Vorstellungen.

Seit den 1990er Jahren greifen zahlreiche Künstler das Motiv des architektonischen Modells in ihren fotografischen Arbeiten auf und formulieren in vielfältiger Weise neue Wahrnehmungskonzepte zum Thema Architektur und gebauter Raum.⁶ Die tatsächliche Architektur allerdings, der reale architektonische Raum wird in Frage gestellt und verliert an Bedeutung. Er wird in der fotografischen Umsetzung zum Modellhaften degradiert oder es wird sogar ein eigenständiges Raummodell konstruiert.

Ausst.Kat. Museum Folkwang Essen 2001; Vues d' Architectures. Photographies des XIX^e et XX^e siècle, Ausst.Kat. Musée de Grenoble 2002.

6. Außer auf die im Folgenden eingehender vorgestellten Arbeiten von Miriam Bäckström, Oliver Boberg, Ricarda Roggan und Alexander Timtschenko sei an dieser Stelle auf Positionen u.a. von Florian Balze, Thomas Demand, Martin Dörbaum, Lois Renner, Heidi Specker, Bernard Voïta, Edwin Zwakman hingewiesen. Der Amerikaner James Casebere fotografiert schon seit den 1970er Jahren sogenannte tabletop-Modelle von Architektur. Vgl. u.a. Michael Mack (Hg.): *Reconstructed Space: Architecture in Recent German Photography*, London 1999; U. Eskildsen, S. Förster (Hg.): *Wenn Berlin Biarritz wäre...*, a.a.O.; Götz Adriani (Hg.): *In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, Ausst.Kat. Museum für Neue Kunst Karlsruhe 2002; zum Thema Modell s.a. Herbert Stachowiak (Hg.): *Modelle – Konstruktionen der Wirklichkeit*, München 1983.



Alexander Timtschenko: Venice 1, 1997 (Original in Farbe), ex: G. Adriani (Hg.): In Szene gesetzt, a.a.O.

Selbst wer die Lagunenstadt Venedig nicht von eigenen Besuchen her kennt, wird sie auf der Fotografie von Carlo Naya⁷ erkannt haben. Im Bildvordergrund ist der Ponte della Paglia zu sehen und entlang der Riva degli Schiavoni rechter Hand die Fassade des berühmten Dogenpalastes. Jedoch nur wer Venedig tatsächlich kennt, wird bei Alexander Timtschenkos Fotografie *Venice I* irritiert sein.⁸ Sie zeigt die Fassade des Dogenpalastes eingetaucht in das viel besungene rosa-goldene Abendlicht der Lagune. Die offenen Arkaden im Erdgeschoss, die durchgehende Loggia mit dem vorbildlichen Maßwerk aus Kielbogen und Vierpass und die hohe Fassadenwand mit dem Baldachin, die durch ein textiles Steinmuster verkleidet ist, sind sofort als die Westseite des Palastes zu identifizieren. Rechts daneben ist sogar noch ein Stück der berühmten Seufzerbrücke sichtbar. Schließt diese Brücke aber in Wirklichkeit nicht eigentlich im Osten an den Palast an? Der mächtige Bau im Hintergrund entspricht zwar nicht direkt der Vorstellung von Venedig und auch die Brücke im Vordergrund lässt Zweifel, doch der Anblick des Gondoliere, der Touristen den Weg erklärt, täuscht einen Beleg für die Wahrhaftigkeit der Situation im Bild vor. Tatsächlich aber befinden sich im Inneren des Palastes nicht die Schätze der Dogen sondern Schönheitssalons, Shopping-Malls, Fitnesscenter, Swimming-Pool, Kletterwand und eines der luxuriösesten

7. Carlo Naya (1816-1882) führte eines der bekanntesten Foto-Studios seiner Zeit in Italien. Vgl. u.a. Dorothea Ritter: Venedig in historischen Photographien, München 1996.

8. Alexander Timtschenko (geb. 1965) studierte Kunstgeschichte, Malerei und mediale Gestaltung an der Akademie der Bildenden Künste in München. Vgl. G. Adriani (Hg.): In Szene gesetzt, a.a.O.

Hotels und Kasinos von Las Vegas. Alexander Timtschenkos zentralperspektivisch angelegte Ansicht des *Venitian* Themenhotels verdeutlicht das Prinzip Las Vegas: die bühnenhafte Anlage, das versatzstückhafte Pasticcio unterschiedlichster Welten an einem Ort, eingetaucht in strahlende, künstliche Beleuchtung lässt die Allusion, in diesem Fall auf die berühmte Lagunenstadt, greifbar werden. Den Fotografen interessiert die Oberfläche, die Architekturkulisse und er zeigt sie als Übersetzung von realer Welt in die Pseudowirklichkeit der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie. Diese Kulisse ist das lebensgrosse Abbild einer idealisierten Vorstellung von der Lagunenstadt: stilistisch verknüpft und von Ballast gereinigt, ohne die Spuren der bewegten Baugeschichte oder die Zeichen des drohenden Verfalls, wie sie das Original zeigt. Mit ihrer bis zum Kitsch verzerrten Farbigkeit überhöht Alexander Timtschenko die Wiederauflage des historischen Monumentes und verzaubert die grosse substanzlose Nachbildung in ein stimmungsvolles Bildkonstrukt.



Miriam Bäckström, aus der Serie: Set Constructions, 1995-2000, (Original in Farbe), ex: Miriam Bäckström. Set Constructions, a.a.O.

Die schwedische Fotografin Miriam Bäckström widmet sich in ihrer Arbeit architektonischen Raumimitationen.⁹ Die Fotografien ihrer

9. Miriam Bäckström (geb. 1967) studierte Kunstgeschichte und Bildende

vierteiligen Serie *Set Constructions* zeigen durchweg menschenleere Innenräume und Architekturansichten, die sich bei näherem Hinsehen als Attrappen entpuppen. Accessoires wie zum Beispiel ein halbvolltes Glas Orangensaft auf dem Frühstückstisch, die aufgerissenen Kekspackungen im Regal und zerknülltes Geschenkpapier auf der Anrichte geben vor, dass es sich um ein Kücheninterieur handelt, das die individuellen Vorlieben des Bewohners oder Bewohnerin widerspiegelt, der oder die anscheinend nur einmal kurz nach Nebenan gegangen ist. Wandert der Blick des Betrachters jedoch über das Bild- und Raumzentrum hinaus, so beginnt der Eindruck der Authentizität des Arrangements zu bröckeln. Eine sperrige Kiste ist im Bildvordergrund abgestellt, mit reflektierender Folie bespannte Rahmen und Spiegel ragen gehalten an technischen Vorrichtungen von seitlich in den Bildraum. Und auch einen Deckenabschluss des Raumes sucht man vergebens. Stattdessen tut sich ein Umraum auf: es ist der Studioraum, in den das ›Küchenstück‹ eingebaut ist. Es handelt sich um eine Filmkulisse, die akribisch bis ins letzte Detail der Ausstattung eine vermeintlich lebendige Situation nachstellt. Der Perfektionismus der Inszenierung ist allerdings nur im festgelegten Blickwinkel der Filmkamera durchgehalten. An den Rändern wird die Installation von tatsächlicher Wirklichkeit durchdrungen und zeigt so die Illusionsmaschinerie, die im Hintergrund jeder Filmproduktion steht. Miriam Bäckström wählt als Motiv die gebaute Illusion der Filmwelt. Sie zeigt jedoch, da sie nicht den Standpunkt der Filmkamera einnimmt, den Nachbau tatsächlich als Nachbau, als räumliche Konstruktion und temporäres Arrangement, als fragiles Gerüst aus Holz und Pappmachée. Erst durch die Fotografie wird das ephemere architektonische Zeichen, der dekorative Hintergrund für eine Spielhandlung, zu Architektur und bleibt durch sie bestehen.

Geradezu invers zu Miriam Bäckströms *Set Constructions* verhalten sich die Arbeiten der Fotografin Ricarda Roggan.¹⁰ Sie entwirft und arrangiert den Bildraum ihrer Aufnahmen selbst. An verlassen Orten vorgefundene Möbelensembles enthebt sie ihres ursprünglichen Kontextes und transferiert sie in die feststehenden Proportionen anonym, von ihr selbst errichteter Räume. Die Konstellation der Möbel, die Zuordnung zueinander, zeugt als einziges von dem ursprünglichen

Kunst an der Kunsthochschule in Stockholm. Vgl. Miriam Bäckström: *Set Constructions*, Ausst.Kat. aus der Reihe »Über die Welt«, Sprengel Museum Hannover 2000.

10. Ricarda Roggan (geb. 1971) studierte Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Vgl. Ricarda Roggan, Frank Müller: »zurückgelassen«, Text Esther Ruelfs, Ausst.Kat. Dresden Kupferstich-Kabinett 2002; Ricarda Roggan: *Stuhl, Tisch und Bett*, Texte Falk Haberkorn und Simone Förster, Ausst.Kat. Galerie Eigen+Art Leipzig 2003.

Kontext. In den von der Fotografin erbauten, kargen Modellräumen wirken die Möbel wie freigestellt und isoliert, geradezu wie aus ihrem angestammten räumlichen Zusammenhang herausretuschiert. Im Zentrum der Bilder steht das authentische Mobiliar, in seiner ursprünglichen Zusammenstellung bewahrt und archiviert. Eingestellt in einen erfundenen und erbauten ›Kunstraum‹ wirkt es wie das Relikt einer anderen Realität. Auf rätselhafte Weise belebt es die in ihrer Funktion nicht bestimmbareren Innenräume und verweist auf die subjektive Deutbarkeit von Orten und Interieurs. Diese modellhafte Inszenierung, Nachbildung und Erschaffung von Realität hinterfragt herkömmliche Begriffe medienspezifischer Wirklichkeitsrezeption. Mithilfe der vermeintlichen Objektivierung durch die Fotografie bestätigt Ricarda Roggan eine neue bildhafte Wirklichkeit zwischen Modell und Idee, zwischen Dokumentation und Regie.

Der Künstler Oliver Boberg hingegen erschafft sich seine architektonischen Bildräume und Motive gänzlich selbst.¹¹ Seine Fotografien zeigen alltägliche, geläufige Architekturformen, wie zum Beispiel eine Hauseinfahrt oder eine Erdgeschossfassade, die so unbedeutend und unspezifisch sind, dass ein Passant sie wohl keines aufmerksamen Blickes für würdig befinden würde. Und doch fesselt das fotografische Abbild dieser Architektur den Blick. Obzwar der Betrachter ein kaum erklärbares Unbehagen bei der Betrachtung der menschenleeren Architekturformen empfindet. Oliver Boberg konstruiert seine Bildmotive in doppeltem Sinne. Aus einer Vielzahl von skizzenhaften fotografischen Ansichten anonymer architektonischer Orte und unspezifisch gestalteter Architekturkonstellationen extrahiert er Standardformen der jeweiligen Architekturgattung, die er schließlich in dem zeichnerischen Entwurf eines allgemeingültigen Formtypus' dieser Orte zusammenfasst. Die Entwurfszeichnung setzt er in ein minutiös genaues Tischmodell um und komprimiert dieses dann in einer fotografischen Ansicht zum Prototypus einer namenlosen Architektursituation. Der zeichnerische Entwurf, das plastische Modell und die fotografische Abbildung eines erdachten Details stehen hier für ein aus der Wirklichkeit verallgemeinertes Ganzes. Oliver Bobergs Fotografien spielen hintersinnig und zugleich offensiv mit der Architekturwahrnehmung des Betrachters und dem Realitätsgehalt des Mediums. Seine Modelle sind nicht maßstäblich verkleinerte Originale, sondern es sind Erfindungen von Urformen. Die Fotografie lässt diese zu Täuschungen werden.

11. Oliver Boberg (geb. 1965) studierte Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg. Vgl. u.a. Oliver Boberg: Arbeiten 1997-1999, Sonderdruck Eikon, Wien 2000; Oliver Boberg: Wirklichkeiten. Fotografische Arbeiten 1998-2001, Ausst.Kat. Galerie Alte Reichsvogtei Schweinfurt 2001; Oliver Boberg: Nacht Orte – Night Sites, Ausst.Kat. Kunstverein Hannover 2003.

Doch die Raumillusion endet genau da, wo die Konstruktion des Raumes in der Fotografie beginnt. Das Modell ist nicht die Verkleinerung des Gesamten, die Fotografie nicht ein Ausschnitt des Ganzen. Nichts setzt sich über den Bildrand fort, sondern es existiert nur genau so, wie es bis zu den Rändern von Oliver Bobergs Fotografien zu sehen ist.

Johann Wolfgang von Goethe nutzte Modelle und bildhafte Darstellungen zum vorbereitenden Studium für seine Reise zu den Originalen in Italien. Die Architekturfotografien des 19. Jahrhunderts dienten zum einen als Zeugnisse einer authentischen Erfahrung, sie waren aber auch Projektionsfläche für Idealvorstellungen. In den hier angeführten zeitgenössischen Modellfotografien sind die abgebildeten Bauten an keinem Vorbild der Realität mehr messbar. Die Darstellungen von Architektur und Raum sind im Hinblick auf die Konstruktion und Dekonstruktion des Räumlichen durch die mediale Wiedergabe zu deuten. Theoretische Raumideen werden tatsächlich konstruiert und errichtet, die Fotografie destilliert den abstrakten Raumgedanken bildnerisch. Das Bild vom Bau übersetzt nicht mehr nur Raumerfahrung in die Darstellung der Raumidee, sondern es ist gleichsam Idee und Erfahrung in einem. Das Modell spielt in diesem Prozess eine tragende Rolle. Allerdings ist es weder die des Repäsentationsmodelles einer existierenden Architektur, noch die des Entwurfsmodelles zur Verdeutlichung eines Zukunftsplanes, sondern es rekonstruiert und erfindet eine Gegenwart. Die Fotografie macht es zu einer Art Hypermodell der Wirklichkeit.

